



Miracle et charité: autour d'une image du Livre du biadaiolo (Florence, Bibliothèque laurentienne, ms Tempi 3)

Véronique Rouchon Mouilleron

► To cite this version:

Véronique Rouchon Mouilleron. Miracle et charité: autour d'une image du Livre du biadaiolo (Florence, Bibliothèque laurentienne, ms Tempi 3). *Revue Mabillon, revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, 2008, 19 (80), pp.157-189. halshs-00804891

HAL Id: halshs-00804891

<https://shs.hal.science/halshs-00804891>

Submitted on 27 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MIRACLE ET CHARITE : AUTOUR D'UNE IMAGE DU *LIVRE DU BIADAILO*
(FLORENCE, BIBLIOTHEQUE LAURENTIENNE, MS TEMPI 3)

C'est au florentin Domenico Lenzi, marchand de blé de son état, chroniqueur et poète à ses heures, que l'on doit le *Specchio umano* (ou *Miroir de l'homme*), plus célèbre sous le nom du *Livre du biadaiolo*, livre du marchand de blé. L'unique manuscrit répertorié est copié sur parchemin et mesure 385 sur 270 mm ; il est conservé à la bibliothèque laurentienne de Florence (ms Tempi 3). Il comporte des éléments très variés joints ensemble : des indications relatives au marché des céréales à Florence entre 1320 et 1335, listes de prix et narrations, s'entremêlent avec des prières, des sonnets à visée morale et des peintures où l'allégorie investit les épisodes du quotidien¹. Le tout est écrit en langue vulgaire, en toscan. La rédaction du livre paraît pouvoir être datée des alentours de 1340, quoique certaines analyses du style pictural invitent à anticiper les illustrations dès 1335². Cette hypothèse, sans être assurée, serait matériellement possible dans le dispositif de l'ouvrage, puisque les pages comprenant les peintures et leurs commentaires poétiques ont été insérées sous forme de feuillets autonomes au milieu du texte, et cousues à l'intérieur du livre. Envisageable, dans le cas où la reliure des fascicules est intervenue plus tardivement, elle a l'avantage de libérer l'enquête iconographique du modèle des peintures murales d'Ambrogio Lorenzetti dans le palais communal de Sienne, qui datent de 1338-1339³. Dans tous les cas, exactement contemporaines ou à distance de quelques années, les peintures du *Biadaiolo* et les fresques d'Ambrogio relèvent d'un répertoire commun de motifs conceptuels et allégoriques, indispensables à la compréhension du mode de pensée politique, économique et religieux en usage dans les communes italiennes.

Sur les huit feuillets peints du manuscrit, six s'articulent en diptyque. Pour un cas, la mise en page cherche à souligner l'antithèse, opposant une vue de Sienne chassant ses pauvres à une vue de Florence les recueillant (fol. 57 v et 58) ; dans les deux autres paires, au contraire, recentrées sur Florence, elle sert à indiquer la complémentarité entre ville et campagne, en les montrant en période d'abondance (fol. 6 v et 7) et en période de restriction des grains (fol. 78 v et 79). Les feuillets 78 v et 79 illustrent ainsi l'un des nombreux moments de disette qui touchent le territoire florentin dans les décennies 20 et 30 du *Trecento* (**figure 1**). Il s'agit là de l'année 1329, pour laquelle sont représentés en face à face les habitants du *contado* (fol. 78 v) et ceux de la *città* (fol. 79), soumis au commun manque de

¹ Dans la vaste bibliographie qui concerne ce manuscrit, retenons, pour l'approche codicologique et littéraire, Luisa MIGLIO, « Domenico Lenzi, tra mercatura e poesia », *Modern language notes, MLN*, 93, n°1, janvier 1978 (Italian issue), p. 109-130 et, dernièrement, EAD. « Una nota sul *Biadaiolo* », *Segni per Armando Petrucci*, Luisa MIGLIO – Paola SUPINO MARTINI éd., Rome, Bagatto, 2002, p. 190-196 ; pour l'histoire du marché et de la conjoncture économique, Charles-Marie de la RONCIERE, dans sa thèse soutenue en 1976 et publiée sous le titre *Prix et salaires à Florence au XIVe siècle, 1280-1380*, Rome, Ecole française de Rome, 1982, et Giuliano PINTO, *Il libro del biadaiolo, Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Florence, Leo S. Olschki editore, 1978 (Biblioteca storica toscana, XVIII) ; pour l'approche artistique, Suzanna PARTSCH, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, 1981.

² Miklos BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist tendency*, Florence, Giunti Barbera, 1984 (Corpus of florentine painting, s. III, vol. 9), p. 55, n. 190. Pour une vision globale, cf *Painting and illumination in early Renaissance Florence, 1300-1450*, Laurence B. KANTER éd., Catalogue de l'exposition tenue à New York, Metropolitan museum of art (17 nov. 1994- 26 févr. 1995), New York, 1994.

³ Maria Monica DONATO, « Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo », *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, 18, 1988 / 3, p. 1105-1272. Pour la bibliographie récente sur Sienne, voir Patrick BOUCHERON, « 'Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici'. La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti », *Annales HSS*, 60 / 6, nov.-déc. 2005, p. 1137-1199, et Kanako IDE, « La Maestà di Simone Martini come 'pittura comunale' nella decorazione del Palazzo pubblico : il significato politico e la funzionalità di Cristo nella Sala del Consiglio », *Iconographica. Rivista di Iconografia medievale e moderna* IV, Florence, 2005, p. 84-99.

blés, sous des formulations respectives. Des sonnets d'accompagnement occupent les faces externes de la feuille (fol. 78 et 79 v). Aux champs (fol. 78 v), des paysans, hommes et femmes, lient quelques gerbes et rassemblent de rares sacs de grain tandis que s'abat sur eux une figure maléfique et noire, et qu'un ange bienheureux se retire au ciel en les abandonnant à leur triste sort.



Fig. 1 : fol. 78 v – 79

La scène urbaine (fol. 79) rassemble des éléments beaucoup plus nombreux et riches d'interprétation, qui expliquent l'emploi éditorial important fait de cette illustration (**Cahier couleur, planche I**). La place du marché d'Orsanmichele à Florence, reconnaissable à la petite construction abritant une Madone à l'Enfant, est remplie d'une foule agitée venue au ravitaillement sous le regard d'hommes en armes. Au registre supérieur, deux nouvelles figures ailées, un ange et un être démoniaque, dirigent leur regard vers la portion de ciel d'où parle Dieu. Des lignes dialoguées d'inscriptions portent les propos des protagonistes. Un cadre rectangulaire d'ornementation simple donne l'implantation globale du dessin. La marge est laissée vide où empiètent seuls quelques détails. Les masses se répartissent clairement grâce à l'édicule d'Orsanmichele. Logé à droite, sur toute la hauteur du cadre, il découpe visuellement la page en trois champs verticaux, dont la portion centrale est dominée par la figure noire, et celle de gauche surmontée par l'ange. Il règle aussi le partage entre terre et ciel, délimité à hauteur de l'abaque des chapiteaux qui soutiennent les pinacles et le couverture. C'est encore sur la Madone du baldaquin que convergent les deux transversales qui soutiennent l'image : l'une, dans le registre humain, procède du coin inférieur gauche ; l'autre, dans le registre céleste, monte depuis la figure mariale vers le quart de sphère en angle.

L'image est célèbre et ses usages critiques multiples. L'histoire du XIV^e siècle florentin l'a intégrée dans ses analyses, d'autant mieux que l'édition du *Livre du biadaiolo* a

été réalisée par un historien de l'économie, Giuliano Pinto, en 1978, et qu'elle est d'abord exploitable comme source d'étude du marché du grain ⁴. Les travaux sur la pauvreté et les pratiques d'assistance y font aussi largement référence ⁵. Les recherches monographiques consacrées à Orsanmichele l'ont abondamment prise en compte pour restituer les étapes architecturales et artistiques de l'édifice et le déploiement religieux de la confrérie qui en possédait la charge ⁶. L'histoire sociale de l'art la mentionne aussi dans ses analyses des pratiques du culte de l'image de la Vierge vénérée à Orsanmichele ⁷. Si cette page peinte a continûment été mobilisée au titre d'une illustration référentielle, d'une preuve dans le cours d'un raisonnement ou pour attester d'une évolution, en revanche, plus rarement, elle a fait l'objet d'une argumentation pour elle-même, en tant qu'objet matériel inséré dans les cahiers du *Specchio umano*, comme formulation iconographique d'une pensée inscrite au milieu de listes de prix — en un mot, comme miroir de ce qu'on a longtemps nommé l'univers mental d'un marchand toscan ⁸. De ce fait, il reste encore à cerner les implications dévotionnelles de ce feuillet, à l'étudier comme support de croyance dans la Florence des années 1330-1340. Car ce livre de Lenzi ne renvoie pas seulement au culte marial organisé sur le marché aux grains, il porte une certaine perception de l'image miraculeuse. Lorsque le commanditaire donne à représenter le retable enclos sur la place, il se donne les moyens de faire peindre une autre version de la Vierge d'Orsanmichele, dans un contexte textuel et iconographique créé de toute pièce par le manuscrit qui l'accueille, il recrée sa propre image miraculeuse, que l'on pourrait nommer dans ce cas la Madone du *Biadaio*.

La page peinte fonctionne ainsi comme un filtre, et ce sont ces effets de filtre que nous essaierons de mettre en valeur, effets rendus d'autant plus complexes que demeure à l'arrière-plan la vaste question des liens entre image et miracle ⁹. Aborder frontalement la notion de pouvoir miraculeux, en tant que force intrinsèque de l'image ou du prototype qu'elle représente, ne relève pas de notre propos, pour peu qu'il soit raisonnable de s'y engager. La recherche actuelle a exploré d'autres pistes, en particulier celle de la vie de l'image miraculeuse, qui peut connaître une naissance et une mort (une mort au miracle) sans pour autant disparaître. On sait que de nombreuses images dites miraculeuses ont été produites et connues des années avant d'être considérées comme telles, et qu'elles ont, par la suite, continué d'exister, sans plus faire l'objet de cette distinction. Ainsi elles peuvent

⁴ G. PINTO, *Il libro del biadaio, Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Florence, Leo S. Olschki editore, 1978 (Biblioteca storica toscana, XVIII).

⁵ Cf John HENDERSON, *Piety and charity in late medieval Florence*, The university of Chicago press, Chicago-Londres, 1994, spécialement p. 74-79 ; Philine HELAS, « Die Repräsentation von Armut und Armenfürsorge in italienischen Städten des 14. und 15. Jahrhunderts – ein 'republikanisches' Thema ? », *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Philine HELAS – Gerhard WOLF (dir.), Francfort, Peter Lang, 2006 (Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zu Gegenwart, 2), p. 193-245, spécialement p. 200.

⁶ Sur tous les aspects d'architecture, de décor et de gestion du monument, l'ouvrage fondamental est la monographie *Orsanmichele a Firenze*, Diane FINIELLO-ZERVAS dir., Modène, Franco Cosimo Panini, 1996 (Mirabilia Italiae, 5). Voir aussi Brendan CASSIDY, « Orcagna's tabernacle in Florence : design and function », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55 / 2, 1992, p. 180-211, spécialement p. 194.

⁷ Michele BACCI, « Pro remedio animae ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pise, ETS-Gisem, 2000 (Piccola biblioteca Gisem, 15), p. 42-47.

⁸ A notre connaissance, seules en fournissent un commentaire autonome prenant en compte ces différents aspects les auteurs suivants, auxquels la suite de ce travail renverra : S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, op. cit., 1981, p. 44-49, et Chiara FRUGONI dans Georges DUBY - Chiara FRUGONI, *Mille e non più mille. Viaggio tra le paure di fine millennio*, Milan, Rizzoli, 1999, p. 22-27.

⁹ A titre indicatif, dans une bibliographie pléthorique, signalons les actes du colloque organisé à Rome par l'Accademia du Danemark et le Max-Planck-Institut, qui présentent un riche échantillon d'études de cas : *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, Erik THUNØ – Gerhard WOLF éd., Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome (31 mai-2 juin 2003), Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2004. L'introduction d'André VAUCHEZ synthétise les problématiques de la recherche internationale sur ce domaine, p. 9-14.

résulter d'une demande spécifiquement attachée à un lieu et à un temps et formulée de la part d'un peuple, d'une cité ou d'un groupe plus restreint. Lorsque l'image continue d'offrir une réponse à cette demande, il y a toujours bien « miracle ». Il a également été montré que les guerres ou les crises fournissaient le terrain et le moment propices à une éventuelle convergence entre comportement collectif et image. Ces facteurs déclencheurs ne suffisent pourtant pas à expliquer une telle cristallisation. Il reste encore à analyser toute la part qui revient à la gestion de l'image miraculeuse, à travers les processions, les dévotions, sa reproduction, la diffusion de son succès, etc. Ainsi avec le *Livre du biadaiole*, on envisagera ce versant de la question, en analysant non pas la Vierge miraculeuse d'Orsanmichele elle-même, mais sa perception illustrée. L'interrogation sur le statut miraculeux de l'image, en termes de demande et de réponse, garde ici sa validité, mais au lieu de s'appliquer à une collectivité, elle s'ajuste aux attentes du seul commanditaire du livre.

Sur Domenico Lenzi, on ne possède d'autres renseignements que les indices fournis par son ouvrage. Aucune mention ne concerne le marchand pour la période antérieure à 1343, sans doute du fait des destructions de registres consécutives à la fin de la seigneurie du duc d'Athènes. L'absence d'éléments également pour les années postérieures à 1348 laisse penser qu'il a péri durant la grande peste¹⁰. L'auteur livre peu de lui-même¹¹. Dans son prologue, il nomme son « petit livre » « Miroir humain » (fol. 2 v^a) et s'en définit l'auteur comme « marchand de blé, grossier et ignorant compositeur d'icelui », souhaitant la bienveillance du lecteur pour un travail « fait dans le parler maternel du peuple (le vulgaire toscan) [...] puisqu'autant jamais ma langue n'a fait l'apprentissage du latin »¹². Ces dénégations de bon aloi sur la grossièreté de leur compositeur sont, par ailleurs, tempérées par l'exécution luxueuse du manuscrit. Le soin et la précision de cette mercuriale quotidienne des céréales florentines et, de même, l'exactitude documentaire des images illustrant la vente du grain indiquent que le copiste et le peintre ont travaillé de première main et sous le contrôle étroit d'un rédacteur exigeant.

Il a été tenté d'attribuer un nom au peintre dont l'adresse et l'inventivité ne font aucun doute. Il s'insère dans l'école miniaturiste qui se développe à Florence dans la lignée de Giotto, où Pacino di Buonaguida, à la tête d'un atelier très actif et suivi sur plusieurs décennies (dès 1303 sur quarante ans), est la personnalité artistique la mieux cernée. A partir des années 1330, la production d'enluminure florentine est presque exclusivement partagée entre son atelier et la *bottega* du peintre surnommé Maître des Effigies dominicaines (*Maestro delle Effigi dominicane*), à laquelle se rattache le peintre du *Livre du biadaiole*. En guise de panorama simplifié à l'extrême, on peut juxtaposer le manuscrit de Domenico Lenzi, issu de l'atelier du Maître des Effigies dominicaines, et le manuscrit illustré de la *Chronique* de Giovanni Villani conservé à la Bibliothèque Vaticane (Chigi L. VIII 296), attribué à l'atelier de Pacino¹³. Quoique ce dernier contienne plus de deux cent cinquante illustrations, quand celui du *Biadaiole* n'en possède que huit, et une initiale historiée, néanmoins, à différents titres, et parce que nombre d'indices assurent que leurs auteurs respectifs ont veillé de près à

¹⁰ G. PINTO, *op. cit.*, p. 11-13.

¹¹ Au fol. 78 v (**figure 1**), l'un des personnages à droite est surmonté de l'inscription « Domenicho ». Pour G. PINTO, *op. cit.*, p. 18 n. 52, et Ch. FRUGONI, dans G. DUBY – Ch. FRUGONI, *Mille e non più mille*, *op. cit.*, p. 25, il faut y voir un portrait de l'auteur. Mais l'identification est remise en question par S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, *op. cit.*, 1981, p. 112 n. 223, qui considère le prénom comme un ajout postérieur.

¹² Fol. 2 v^b : « ... questo librecto intitolato Specchi' umano », « per Domenicho Lenzi, biadaiole, grosso e ydiota componitore d'esso », « E pognamo che con volgare materno facto, non perciò sia spregiato, ché latino mai mia lingua non apprese », G. PINTO, *op. cit.*, p. 158-159. Également, fol. 56^a : « correte allo presente 'Specchio' intitolato 'umano' », *ibid.*, p. 319.

¹³ Voir la récente édition de ses peintures dans *Il Villani illustrato, Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, Chiara FRUGONI éd., Biblioteca Apostolica Vaticana, Cité du Vatican-Florence, Le Lettere, 2005. Et Ada LABRIOLA, « Pacino di Buonaguida », *Dizionario biografico degli miniatori italiani*, M. BOLLATI dir., Milan, Sylvestre Bonnard, 2004, p. 841-843.

leur exécution, ils sont représentatifs de l'enluminure à Florence autour de 1340, telle qu'elle a pu naître dans un contexte de culture urbaine et marchande ¹⁴. (**Cahier couleur, planches II et III / A**) Il est permis de rapprocher, pour une rapide comparaison stylistique, le folio 58 du *Biadaiolo* et le folio 59 de Villani qui montrent à la fois le traitement de personnages et celui d'architectures, précisément le baptistère de Florence, reconnaissable à ses pans octogonaux, ses parements muraux et sa toiture ¹⁵. Tous deux manifestent ici leur intérêt pour la restitution visuelle du parement de marbre bichrome du baptistère de leur ville, emblématique de la vie religieuse et politique de la cité. Toutefois l'illustrateur de Villani procède par une certaine simplification des traits et du décor, où seuls sont conservés les personnages principaux, ce qui confère une excellente lisibilité à l'image. Chez le peintre du *Biadaiolo*, le trait plus fin, les coloris plus éclatants témoignent d'une sensibilité plus grande aux expressions du gothique. Le nombre des illustrations, nettement inférieur à celui du manuscrit de Villani, autorisait sans doute un temps d'exécution plus long et des moyens plus luxueux pour chaque image, néanmoins l'élégance stylistique de ses œuvres, son goût pour le traitement du plein air et pour l'invention de figures allégoriques invitent, selon les études les plus récentes, à identifier le peintre du *Biadaiolo* avec le chef de l'atelier, le Maître des Effigies dominicaines lui-même, au début de sa carrière ¹⁶.

L'intérêt et le talent conjoints de Domenico Lenzi et de l'artiste, que l'on peut donc appeler le Maître des Effigies dominicaines, restituent à la scène de notre folio 79 les caractères d'un cliché documentaire du marché d'Orsanmichele. La situation à l'année 1329, que dépeint la page enluminée, est celle de temps d'angoisse, placés au cœur de la période 1328-1330 de « grande cherté des blés et des victuailles » ¹⁷. A Pâques 1329, le setier de blé vaut 40 ou 42 sous, et en juin, au pic de la crise, il atteint 60 à 66 sous, ce qui permet d'estimer à huit jours de travail puis à douze, le temps nécessaire pour qu'un manoeuvre soit en mesure de nourrir une famille de quatre personnes durant une semaine ¹⁸. L'image miraculeuse d'Orsanmichele y est ainsi montrée dans son contexte de réception. L'illustration saisit le retable miraculeux dans l'une de ces situations de crise où l'urgence des demandes et les attentes collectives peuvent, dans certains cas, reconfigurer une relance de la piété et des pratiques dévotionnelles.

La foule se presse autour des cuves (*bigonce*) disposées en arc de cercle, au nombre de cinq et figurées vides. Comparativement, le folio 7, qui montre le marché en période d'abondance à l'année 1321, exhibait au moins le double de barriques, excédant les limites de l'encadrement, et chargées de grains jusqu'à ras bord (**Cahier couleur, planche IV / A**). Acheteurs, donneurs d'ordre et exécutants s'activent aux opérations du marché. L'instrument de mesure standard, le setier, cylindre de bois muni d'une anse, est figuré rempli au milieu de la maigre jonchée de grain, un second posé vide devant les cuves. A partir du 27 mai 1329, il est précisé que la mesure servie n'est plus que d'un demi-setier et que les *mine*, qui fournissent l'unité de capacité correspondante, sont réquisitionnées auprès des marchands de blé ¹⁹. Penché par-dessus la deuxième cuve à droite, un acheteur tend un bâton court à embout

¹⁴ Sur l'aspect stylistique de la production du manuscrit peint à Florence à cette date, S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, op. cit., 1981, p. 66-72.

¹⁵ Cf Chiara FRUGONI, « Il ruolo del battistero e di Marte a cavallo nella *Nuova Cronica* del Villani e nelle immagini del codice Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Apostolica Vaticana », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age*, 119 / 1, 2007, p. 57-92.

¹⁶ Giusi ZANICHELLI « La *Cronica* di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato », dans *Il Villani illustrato*, op. cit., p. 59-76. Selon S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, op. cit., 1981, p. 63-65, plusieurs mains y ont participé. Cf Laurence B. KANTER, « Maestro delle Effigie domenicane », *Dizionario biografico degli miniatori italiani*, cit., p. 560-562.

¹⁷ Giovanni VILLANI, *Cronica* XI, 119 : « Nel detto anno MCCCXXVIII si cominciò e fu infino nel CCCXXX grande caro di grano e di vittuaglia in Firenze », *Nuova Cronica*, Giuseppe PORTA éd., Parme, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda, 1991, vol. II, p. 670.

¹⁸ Ch. de la RONCIERE, op. cit., 1982, p. 78 et p. 70, n. 5.

¹⁹ Fol. 60^b, G. PINTO, op. cit., p. 326.

saillant, qui est décrit plus loin dans l'ouvrage, comme timbré « du lys et de la croix vermeille de la commune ». Ce type de masse est utilisé ici en guise de contre-marque après paiement, à restituer par l'acheteur pour récupérer la quantité de grain qu'il vient de régler ²⁰. Debout près du deuxième setier vide, un assistant porte une plaque à rebord surélevé et terminée en pointe, visible sous la même forme dans la boutique du *biadaio* peinte au folio 2 (**Cahier couleur, planche IV B/**). Elle sert apparemment à vérifier la qualité ou le non mélange du froment, auquel les Florentins sont si attentifs dans leurs choix alimentaires ²¹. Mais, en ce temps de restriction, cette planchette de tri n'a guère d'usage, car souvent les grains sont mélangés, quand ne sont pas seuls mis à la vente des blés bon marché, de l'orge et de l'épeautre. Notons, à l'aplomb du porteur de la planchette, un homme également vêtu de bleu, plus bas dans la page, qui tient un objet dans lequel il est permis de reconnaître un boulier de compte ²². Tout aussi inutile en période de disette, il pend, sans emploi, au bout de son bras gauche.

Puissamment armée, la milice communale surveille la vente qui commence traditionnellement à la neuvième heure, en début d'après-midi. Les magistrats appelés les Six du blé, dont l'office est d'assurer le ravitaillement selon les normes en vigueur, sont secondés, dans la police du marché, par des membres de l'entourage des magistrats au pouvoir ²³. A leur tête a été placé un chevalier de la *familia* du podestat, originaire d'Ombrie, ser Villano de Gubbio, dont Domenico Lenzi décrit avec une certaine complaisance les méthodes musclées face aux marchands de grain et de blé suspects d'attiser les chertés, pour le mois de septembre 1329 ²⁴. Ces hommes manient des lances et de grandes haches aux extrémités effilées, spécifiques aux fantassins, que l'on distinguera des petites haches à main qui apparaissent dans l'équipement du noble florentin, jugées nécessaires à sa défense pour ses promenades à cheval dans la ville ²⁵. Leurs boucliers portent différents emblèmes de la commune. Si ce n'est un exemplaire (situé à l'aplomb de l'ange noir) timbré de la croix rouge du capitaine du peuple, les autres montrent en chef les armes d'Anjou, *d'azur, semé de fleurs de lis d'or, au lambel à quatre pendants de gueules brochant*. On y repère un château donjoné (peut-être le quartier des Torri ?), le gonfalon de Leone Rosso, fraction du sestier de Sainte-Marie-Nouvelle, la porte de l'Art de Por Santa Maria (la corporation des soyeux) unie au coq du quartier du Galluzzo Vecchio ²⁶.

²⁰ Fol. 83 v^a : « quando l'uno avea pagato, posto gli era in mano una mazza segnata in entro il gillio e lla croce vermiglia del comune ; ed elli mostrava la detta mazza a quelli che dava il grano, ed elli toglieva la detta mazza e davagli il grano. », G. PINTO, *op. cit.*, p. 383. Cette identification proposée par G. PINTO, reprise par Ch. FRUGONI, dans G. DUBY - Ch. FRUGONI, *Mille e non più mille*, *op. cit.*, p. 26, est contestée par S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, *op. cit.*, p. 46 et p. 114, n. 243, qui lui préfère une sébille à longue tige destinée à faire circuler la somme d'argent par-dessus les rangées.

²¹ Ch. de la RONCIERE, *op. cit.*, 1982, p. 114-115.

²² S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, *op. cit.*, p. 39, laisse l'objet sans identification.

²³ cf « le famille delle segnorie di Firenze », fol. 61^b, G. PINTO, *op. cit.*, p. 328 et *passim*.

²⁴ Fol. 77^b à 80 v^a, *Ibid.*, p. 371-374.

²⁵ Ch. FRUGONI, *Il Villani illustrato*, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, *op. cit.*, p. 113, n. 239, interprète les écus comme des armes de familles (les tours et le coq pour les Teri et les Galli), ou de métiers (le lion au rameau d'olivier pour les Oliandoli et Pizzicagnoli). Sur l'héraldique toscane, Vieri FARINI – Alessandro SAVORELLI, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'eraldica dei comuni : storia e invenzione grafica*, Florence, Le Lettere, 2006.



Fig. 2 : détail du fol. 79

La narration peinte s'anime considérablement à la lecture du récit de Domenico Lenzi sur ces journées de crise, et texte et image entrent en relation étroite au cours des pages qui concernent le mercredi 24 mai 1329 :

« Quand la place fut remplie, la foule des acheteurs, citadins et contadins, arrivait en masse sur ladite place et se rassemblait pour avoir du grain. Lorsque vint la sonnerie de none, la place était pleine d'acheteurs, citadins et contadins, sous la halle et à l'extérieur, et ils se tenaient autour des cuves, et la presse était si grande qu'ils étaient les uns sur les autres, et ils se bousculaient l'un l'autre avec force, et les cris, pleurs et hurlements y étaient si grands qu'ils semblaient le tonnerre [...] Lesdits Six officiers, lorsqu'ils virent ces cris et pleurs, ainsi firent mander les hommes de l'entourage du podestat, de celui du capitaine et de celui de leur adjoint ; et lorsqu'ils atteignirent la place d'Orto San Michele, ils étaient bien armés et les passages débouchant sur la place furent incontinent tous clos avec des pièces de bois et bien gardés par lesdits hommes pour qu'il n'y entrât plus personne avant qu'on ne commençât à mesurer le grain, seules en furent portées à l'extérieur deux femmes évanouies.

« Ce jour-là il y eut bien des hommes et des femmes qui virent leur bourse arrachée. Alors devant ces agitations, lesdits Six, hommes de valeur, firent mettre un billot et une hache sur la place et deux fraudeurs qu'ils surveillaient. Ils le firent pour que les gens eussent peur de faire du tapage ou de voler. Puis ils se mirent à mesurer le grain et ser Villano, un homme qui s'y entendait à cette charge, allait avec ses familiers de par ladite place en les maintenant en retrait des cuves [...] » ²⁷.

²⁷ Fol. 54^a – 54^v, G. PINTO, *op. cit.*, p. 315-316. Le texte est également cité par S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, *op. cit.*, p. 45.

Dans le détail de la scène, on repère en effet bien des mains anonymes qui se tendent furtivement²⁸ : derrière la deuxième barrique à gauche, l'homme au manteau bleu se voit soutirer sa bourse tandis qu'il se penche pour donner son règlement ; un autre, derrière le bourgeois en rose qui rend le bâton communal, glisse son bras sous le sien pour se saisir à son tour de cette contre-marque tant désirée. Au bas de la page trône au centre la hache menaçante, tandis qu'à gauche une femme gît sans mouvement dans les bras de deux hommes en armes. Il règne d'ailleurs une réelle ambiguïté sur le rôle des soldats ici, dont l'audace des gestes, autour de la taille de la jeune évanouie et du décolleté de sa robe, ne relève pas uniquement de la simple assistance dans l'exercice de leurs fonctions. La formule iconographique doit être rapprochée d'un groupe représenté dans les peintures contemporaines d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne, au palais communal, sur le mur consacré à la ville soumise au gouvernement de la Tyrannie et en temps de guerre : deux hommes de mains se sont emparé d'une jeune dame couronnée de perles et vêtue de rouge, que ne peut plus protéger son époux ou son frère, tombé au sol mort et poignardé (**Figures 3 et 4**)²⁹.



figure 3 : fol. 79, détail



fig. 4 : Ambrogio Lorenzetti, Sienne, Palazzo pubblico, Salle de la paix et de la guerre, mur Ouest, détail (archives de l'auteur)

La transgression des valeurs communales est sous-jacente dans l'image du *Biadaiolo*, ce que confirment, plus loin dans le texte, les risques de corruption des serviteurs des magistrats clairement soulignés par l'auteur³⁰. Le règlement interdisait, sous peine de dix livres d'amende, que des proches des fantassins ou des commis vinssent près des cuves, pour empêcher tout favoritisme né de leurs attaches familiales ou suscité par des pots-de-vin. Quant au fonctionnaire au vêtement communal mi-parti de blanc et de rouge (devant la

²⁸ Lenzi signale ailleurs le risque de vol à la tire sur le marché, par exemple fol. 62 v^b, G. PINTO, *op. cit.*, p. 332.

²⁹ Cf Maria Monica DONATO, « Il pittore del *Buon Governo*. Le opere politiche di Ambrogio in Palazzo pubblico », *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Chiara FRUGONI dir., Florence, Le Lettere, 2002, en particulier p. 243-244, illustration p. 247.

³⁰ Fol. 62 v^a, G. PINTO, *op. cit.*, p. 331.

première cuve de gauche), il n'est pas certain qu'il se contente ici de percevoir la somme due pour le sac qu'emporte l'acheteur. Pire, derrière lui, en marge de la page comme à la marge du droit, un sbire menace d'un poignard une mère hurlante et ses deux enfants assis à même le sol. Il est vrai que les Six décrétaient chaque jour, avant le début du marché, que la place soit vidée des enfants, filles et garçons, de moins de quatorze ans ³¹.

Le folio 79 rassemble ainsi tout un répertoire des pratiques du marché, la part visuelle des objets, gestuelles et attitudes du quotidien florentin. Il met en lumière le monde de l'activité économique des habitants affairés ou plutôt, en cette période de restriction alimentaire, en mal d'affaires. L'image dit la crise matérielle, mais elle l'accorde aux réactions de la violence et de la survie, et en aucun cas aux comportements dévotionnels que pourrait susciter la présence immédiate du retable miraculeux. Au contraire, Domenico Lenzi admet un cloisonnement tant structurel que spirituel entre la place du marché et l'édicule marial, à l'encontre des lieux communs de la littérature thaumaturgique, à l'encontre même des légendes les mieux accréditées de la Vierge aux miracles d'Orsanmichele.

Cet édifice, et le retable de la Madone qu'il abrite, ont fourni à cette page peinte l'autre volet de sa fortune documentaire. Leur illustration permet en effet de retracer les étapes qui ont mené à la construction actuelle de l'église d'Orsanmichele, et en particulier de reconstituer le modèle perdu qui a immédiatement précédé le retable peint par Bernardo Daddi et le grand tabernacle de marbre exécuté en 1359 par l'architecte et sculpteur Andrea di Cione, dit l'Orcagna ³². L'histoire de l'emplacement est documentée dès le IX^e siècle, avec un oratoire implanté dans un jardin et consacré à l'archange Michel, qui explique l'évolution de son nom depuis San Michele in Orto (Saint-Michel au jardin), puis Orto San Michele contracté en Orsanmichele. Le jardin étant devenu un lieu central de la ville, la petite église qui dépendait à l'origine de l'abbaye de Nonantola, près de Parme, est détruite et annexée par la commune de Florence en 1239, qui s'attribue totale juridiction sur cette place. Elle sert de marché au grain, unique point de vente admis dans la cité, où les prix sont soumis au contrôle du capitaine du peuple et de ses assistants, dans un premier temps, puis confiés de manière stable à partir de 1284, à la magistrature des Six du blé. La même année, selon Giovanni Villani, la commune fait construire un portique ouvert pour couvrir le marché, une « loggia du grain », sans doute en brique et bois ³³. S'il faut en croire Vasari, l'architecte en serait Arnolfo di Cambio auquel la commune confie en 1298 l'érection de sa nouvelle cathédrale. A Orsanmichele, à partir du 3 juillet 1292, toujours selon la chronique de Villani, succès et miracles se nouent autour d'une effigie de la Vierge peinte sur l'un des piliers de la halle ³⁴.

Mais un incendie en juin 1304, que rapporte précisément Dino Compagni, ruine une partie du quartier, et apparemment l'image miraculeuse du pilier est détruite avec la loggia : « Sur Orto San Michele se trouvait une grande loggia avec un oratoire de Notre-Dame, dans lequel il y avait, comme objets de dévotion, de nombreuses représentations en cire de la Vierge. Le feu ayant pris là, ajouté à la grande chaleur, toutes les maisons alentour brûlèrent [...] à tel point qu'on parla de plus de mil neuf cents maisons incendiées ; et sans qu'aucun remède pût être apporté » ³⁵. L'ancienne image est remplacée par une nouvelle effigie, insérée dans un nouvel oratoire — celui que montre notre folio. Toutefois après une série de

³¹ Fol. 61 v^a, *ibid.*, p. 329. Au fol. 62 v^a, *ibid.*, p. 331, Lenzi donne quinze ans comme limite d'âge.

³² Les sources du récapitulatif que nous proposons ici pour les étapes architecturales et culturelles d'Orsanmichele sont toutes rassemblées (sauf mention particulière) dans l'importante monographie déjà signalée : *Orsanmichele a Firenze*, Diane FINIELLO-ZERVAS dir., Modène, Franco Cosimo Panini, 1996 (*Mirabilia Italiae*, 5), p. 11-35 pour les origines jusqu'à 1336, puis p. 43-65 pour la période 1336-1348.

³³ Giovanni VILLANI, *Cronica* VIII, 99, éd. PORTA, vol. I, p. 562.

³⁴ Giovanni VILLANI, *Cronica* VIII, 155, éd. PORTA, vol. I, p. 628.

³⁵ Cf. Dino COMPAGNI, *Chronique des événements survenant à son époque*, Patrick MULAS, éd. et trad., ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2002, p. 203. Sur ces bustes et figurines de cire, Michele BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Rome-Bari, GLF Laterza, 2005, p. 102-107.

réparations de la loggia jugées insuffisantes, il est décidé, en 1336, de reconstruire entièrement Orsanmichele tout en pierre, au lieu de la brique primitive, et de le confier sans doute à Andrea Pisano. En moins de deux décennies, l'édifice change graduellement de destination : en 1339, les Arts majeurs obtiennent d'élever, chacun devant l'un des piliers du bâtiment, un oratoire en l'honneur du saint patron de leur corporation. Dans la loggia est également installée une image de sainte Anne, promulguée nouvelle patronne de la ville après la chute de Gautier de Brienne, duc d'Athènes et seigneur de Florence, en 1343 ³⁶. Tous les éléments d'une recharge de sens civique de la Vierge d'Orsanmichele sont rassemblés, à l'endroit où Anne et Marie, mère et fille, sont convoquées par la commune victorieuse du tyran pour qu'elles continuent à la protéger. Dans ce contexte fort, un nouveau retable de la Vierge est demandé au peintre Bernardo Daddi, comme l'attestent deux règlements de 1347 en cours d'exécution, avant qu'Orcagna édifie son impressionnant tabernacle. L'édifice rassemble désormais les cultes civiques et politiques de Florence, et sa fonction économique de marché se perd dès la deuxième moitié du *Trecento* (**Cahier couleur, planche III / B**). Le témoignage illustré de Domenico Lenzi intervient donc précieusement comme la reproduction du complexe marial durant la période intermédiaire de transformation du site, entre l'incendie de 1304 et le retable neuf commandé en 1347 ³⁷.

Le cas d'Orsanmichele est riche d'enseignement sur la nature miraculeuse accordée à l'image, puisque finalement elle peut faire l'objet d'une recreation, d'une exécution *ex nihilo*, si elle a été perdue. La nouvelle *pala* présente toutefois un caractère archaisant pour le milieu du *Trecento*, avec une Vierge en majesté entourée de huit anges, sans recherche de mouvement ni de profondeur, qui induit un souci délibéré de fidélité à des modèles primitifs. Si cet archaïsme volontaire garantit le prestige et la permanence des fonctions sacrées de l'image, il n'en reste pas moins que, face aux aléas de la conservation, l'élément principal de définition de la sacralité de l'image tient à son emplacement. Elle est attachée à un lieu, à un sanctuaire, où elle peut agir ³⁸. Pourvu que la permanence de ce lieu demeure, le support peut changer, la matérialité de la peinture se transformer, l'image reste opératoire.

L'image mariale est indissociable de la confrérie de laïcs fondée en août 1291 autour d'Orsanmichele, soit un an avant les premières occurrences miraculeuses. Giovanni Villani pense au contraire la création de cette confrérie comme la conséquence des miracles ³⁹. Volontaire ou non, cette interversion chronologique est conforme à l'idée médiévale que l'image possède en propre un pouvoir, une *virtus* inhérente qui lui permet d'opérer les miracles, et que les hommes doivent y répondre par des actes reconnaissants. En revanche, l'ordre réel de l'enchaînement — la réunion d'une compagnie de confrères suivie d'un phénomène miraculeux — correspond bien à la définition qui s'est dessinée en amont. L'image miraculeuse est d'abord réponse : elle s'accorde à la demande du groupe nouvellement créé, elle gratifie l'admiration qui naît dans le sillage collectif de ce groupe, elle lui assure par là une reconnaissance durable et garantit un indéniable prestige au lieu spécifique dans lequel elle est abritée.

La confrérie de 1291 est exclusivement composée de laïcs, selon les formes de la piété commune qui se développent dès la fin du XII^e siècle, renforcées sous le modèle et le contrôle des Mendiants dans le courant du XIII^e siècle. Les dévots comptaient, parmi leurs

³⁶ Sur l'éviction du duc d'Athènes le jour de la sainte Anne et l'usage civique de l'image de la sainte, cf Jean-Louis GAULIN, Armand JAMME, Véronique ROUCHON MOUILLERON, *Villes d'Italie. Textes et documents des XIII^e, XIII^e, XIV^e siècles*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2005 (Collection d'histoire et d'archéologie médiévales, 15), p. 111-114.

³⁷ Nancy RASH FABBRI – Nina RUTENBURG, « The tabernacle of Orsanmichele in context », *The Art bulletin*, 63 / 3, 1981, p. 385-405, spécialement p. 385-390.

³⁸ Cf A. VAUCHEZ, « Introduction » dans *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, op. cit., 2004, p. 10-11.

³⁹ Giovanni VILLANI, *Cronica* VIII, 155 : « ma per usanza e devozione alla detta figura ogni sera per laici cantavano laude », éd. PORTA cit., vol. I, p. 628.

obligations, celle de chanter des louanges précisément devant la pile peinte à l'effigie mariale, sur le modèle des *Laudesi* ⁴⁰. Sans autel ni chapelle à proprement parler, à la différence d'autres confréries liées à d'importantes églises florentines, les confrères ont recours, pour les obligations cultuelles, aux églises des six districts urbains, à tour de rôle. Non seulement ils tournent donc équitablement dans la ville, mais encore leurs capitaines, élus tous les quatre mois à la tête la confrérie, sont au nombre de six, c'est-à-dire un par sestier. Les statuts de la confrérie d'Orsanmichele, dans leur rédaction de 1294, précisent comment ses membres masculins et féminins y chantaient à la lumière des cierges, tous les soirs de marché, après sa clôture, et pour la vigile de quatorze fêtes dans l'année. A ces occasions, on procédait à un dévoilement de la peinture, qui autrement était protégée des regards à l'intérieur d'un enclos sacré. Comparable au système de l'ouverture ou de la clôture des triptyques lors de certaines fêtes, ou encore à la coutume de vêtir ou charger de bijoux les images, ce principe du voilement et dévoilement de l'image constitue, au-delà de sa valeur liturgique, un moyen de lui fournir ce que l'anthropologie de la dévotion appellerait des recharges de sacralité, qui soutiennent la ferveur des fidèles ⁴¹. Les offrandes faites à la Vierge peinte, en particulier pour le règlement de luminaires mais aussi pour l'achat des figurines de cire déposées autour de l'enclos sacré, étaient recueillies par deux membres de la confrérie spécialement investis de cette fonction.

Pour préciser l'aspect de l'oratoire marial, sollicitons à nouveau le manuscrit presque contemporain de la *Chronique* de Giovanni Villani, dont une peinture, au folio 152, montre la Vierge d'Orsanmichele et correspond au même état de l'édifice que le manuscrit du *Biadaiolo* ⁴² (**Figure 6**). D'après ces deux témoignages figurés, alors que les statuts de 1333 parlent encore d'une Vierge du pilier ⁴³, la peinture miraculeuse prend alors la forme d'un retable et non plus d'une peinture murale, comme l'était la première version miraculeuse détruite en 1304. Sur le folio 79, le retable s'encastre dans un édicule gothique hérissé d'un double gâble à fleurons et de pinacles élancés. Une croix pattée montée sur un globe le couronne hors-cadre. Ses proportions fuselées pourraient indiquer qu'il était en bois, mais sur le dessin du *Villani illustré*, le socle montre des jointures de parement, feintes ou apparentes, qui laissent penser à une construction de pierre. Totalement absent du folio 152 de Villani, un réduit est ménagé sous le retable où officie l'un des confrères chargés de la collecte des offrandes. Sur la banque sont posées une boîte fermée par une serrure imposante, une chandelle torsadée allumée et une plume dressée dans son encier, trois éléments essentiels à la récupération des aumônes et à la tenue des comptes. Mais en cette période de crise 1329, le comptable chôme et n'enregistre aucune offrande, tandis qu'au pied du comptoir, des pauvres, hommes et femmes, attendent accroupis, sans mouvement, la paume ouverte appuyée sur la joue en signe de désolation ⁴⁴.

⁴⁰ A nouveau, sur la confrérie et ses statuts : *Orsanmichele a Firenze*, D. FINIELLO-ZERVAS dir., *op. cit.*, spécialement p. 21-29, et pour les documents édités, D. FINIELLO-ZERVAS éd., *Orsanmichele. Documenti 1336-1452*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1996, p. 19-24.

⁴¹ Cf Richard TREXLER, *Religion in social context in Europe and America, 1200-1700*, Tempe, Arizona State University, 2002 ; A. VAUCHEZ, « Introduction » dans *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, *op. cit.*, 2004, p. 11.

⁴² Cf supra et Ch. FRUGONI, *Il Villani illustrato*, *op. cit.*, p. 184. L'image prend place en encadré au livre VIII, sous le chapitre CLV, intitulé *De' miracoli che apparirono in Firenze per santa Maria d'Orto Sanmichele*.

⁴³ Brendan CASSIDY, « Orcagna's tabernacle in Florence : design and function », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55 / 2, 1992, p. 180-211, spécialement p. 196, n. 71.

⁴⁴ Sur les pauvres secourus par les confrères d'Orsanmichele, cf l'article désormais classique de Charles-Marie de la RONCIERE, « Pauvres et pauvreté à Florence au XIVe siècle », *Etudes sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Age – XVIe siècle)*, sous la direction de Michel MOLLAT, Publications de la Sorbonne, 1974 (Série Etudes, 8), vol. 2, p. 661-745. Sur l'attitude prêtée aux indigents dans ce folio, cf Ch. FRUGONI dans G. DUBY - Ch. FRUGONI, *Mille e non più mille*, *op. cit.*, p. 26. Une telle gestuelle se retrouve souvent attribuée à Marie ou Jean autour de la Crucifixion. Cf les Croix peintes du *Duecento*, entre autres, celle de Giunta Pisano (Pise, Museo nazionale di San Matteo), ou de Coppo di Marcovaldo (San Gimignano, Museo civico). Elle est également



Figure 5 : fol. 79, détail.



Figure 6 : Giovanni Villani, *Cronica*, Bibliothèque apostolique vaticane, Chigi L. VIII 296, fol. 152

donnée aux damnés des Jugements derniers. Cf pour se limiter à un exemple proche, les mosaïques de la coupole du baptistère de Florence.

Entre ces deux manuscrits, la comparaison en termes archéologiques s'avère finalement beaucoup moins fructueuse que la confrontation de la démarche iconographique des deux illustrateurs. A l'évidence, le peintre du *Villani* n'a pas cherché l'exactitude documentaire, et il se soucie de représenter non l'image elle-même mais ses modèles, Marie et l'Enfant, qui s'animent sous leur tabernacle face aux fidèles qui les prient. Le regard du peintre épouse celui du dévot, conformément à la doctrine romaine sur l'image : il s'agit bien ici du regard spirituel qui passe outre la matérialité du support et se dirige vers son prototype immatériel et sacré. Le moment représenté dans le *Villani illustré* n'est pas celui de l'activité du marché, mais celui de la contemplation de la louange, à la lumière des quatre chandeliers dressées au pied de la Madone. L'interprétation villanienne apparaît donc comme le pendant vespéral et intériorisé de la mise en scène de Lenzi, où seules les trois lampes à huile suspendues sous l'intrados du tabernacle révèlent l'existence d'un culte rendu à l'image.

Ainsi la peinture du *Biadaiolo* ne relaie nullement les renseignements concernant les miracles de la Vierge d'Orsanmichele, ne montre pas de merveille en acte, alors que la documentation écrite en témoigne avec précision. Mis en balance avec la relative richesse des témoignages littéraires, ce silence visuel du *Biadaiolo*, par ailleurs si disert sur toutes les réalités d'Orsanmichele, ouvre des perspectives nouvelles sur le projet de Domenico Lenzi. C'est pourquoi il est nécessaire de mettre à présent à disposition du lecteur les extraits de Giovanni Villani et de Guido Cavalcanti, textes qui ont déjà été analysés de près par Michele Bacci dans ses observations sur le déploiement des images sacrées et les modalités de leur instrumentalisation ⁴⁵.

Dans ses *Rime*, Guido Cavalcanti compose à l'extrême fin du *Duecento* le sonnet « Una figura della Donna mia » consacré à la Vierge d'Orsanmichele :

« Une effigie de Notre-Dame / est adorée, Guido, à San Michele in Orto, / elle est de belle apparence, honnête et pieuse, / grand refuge des pécheurs et leur hâvre. / Et qui avec dévotion devant elle s'humilie / qui plus se languit, plus en reçoit de réconfort : / elle guérit les infirmes et chasse les démons / et aux yeux privés de la vue elle rend la clarté. / Elle guérit en ce lieu public de grandes douleurs ; / avec révérence les gens s'inclinent devant elle ; de luminaires ils l'ornent tout autour. / Sa renommée s'en va sur de lointains chemins ; / mais les frères Mineurs disent qu'elle est idolâtre, / par jalousie, parce qu'elle n'est pas leur voisine » ⁴⁶.

Dans sa *Chronique*, Giovanni Villani rapporte au 3 du mois de juillet 1292, dans une veine messianique, les premiers phénomènes miraculeux opérés par l'image « rendant sains les infirmes, droits les estropiés et libres les possédés en grande quantité », et entérine également la réalité de l'hostilité mendicante face à ce nouveau culte qu'ils n'ont pas suscité, dans les termes suivants : « les frères Prêcheurs (et aussi les Mineurs) par jalousie ou pour une autre raison n'y prêtaient pas foi, d'où ils tombèrent en grande disgrâce auprès des Florentins » ⁴⁷.

Ces deux extraits témoignent de phénomènes connus par ailleurs, comme les attaques des Mendiants à l'encontre de tout nouveau culte qui n'entre pas dans leur sillage ⁴⁸. Ils

⁴⁵ Michele BACCI, « Pro remedio animae ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, cit., p. 42-47.

⁴⁶ *Rime* XLVIIIa cité dans Michele BACCI, *ibid.*, p. 45.

⁴⁷ Giovanni VILLANI, *Nuova Cronica* VIII, 155 : « nel detto anno, a dì III del mese di luglio, si cominciarono a mostrare grandi e aperti miracoli nella città di Firenze per una figura dipinta di santa Maria in uno pilastro della loggia d'Orto Sanmichele, ove si vende il grano, sanando infermi, rizzando attratti, e isgombrare imperversati visibilmente in grande quantità. Ma i frati predicatori e ancora i minori per invidia o per altra cagione non vi davano fede, onde caddono in grande infamia de' Fiorentini. », ed. G. PORTA cit., vol I, p. 628.

⁴⁸ Par exemple, voir le cas de la sainteté indigne du porteur de vin Alberto de Crémone, dénoncée par les seuls frères Mineurs, et finalement révélée pour la plus grande confusion des évêques, que signale Salimbene de Adam dans sa *Chronique* en 1279, cf la traduction annotée de Olivier GUYOTJEANNIN, *Salimbene de Adam : un chroniqueur franciscain*, Turnhout, Brepols, 1995, p. 191-193.

confirment l'autre pan de l'histoire des images miraculeuses, à savoir qu'elles sont portées par un public plus ou moins large, et que, pour perdurer, leur gestion compte autant que leur genèse. Les conflits de prééminence entre groupes, où l'honnêteté hagiographique et l'élévation spirituelle ont sans doute moins de part, trouvent nécessairement des répercussions sur leurs images de prédilection. Dans tous les cas, l'accusation mendiante se lira ici comme la contrepartie et la preuve du succès du culte pratiqué à Orsanmichele, et l'on retiendra surtout de l'examen de ces sources la description des miracles produits par la Madone d'Orsanmichele. Guido Cavalcanti et Giovanni Villani définissent des phénomènes thaumaturgiques qui, très classiquement, se rangent dans la catégorie des guérisons individuelles et du réconfort spirituel. Selon leurs témoignages, l'attachement du retable sacré à l'emplacement du marché, la connexion entre la Madone et la vente du grain n'interviennent en rien dans la typologie des miracles qui lui sont attribués. La thématique de la Vierge-Mère rapportée à l'image de la terre nourricière circule pourtant dans la littérature spirituelle et dans l'iconographie depuis le XII^e siècle, comme l'ont montré plusieurs travaux, qu'elle passe parfois par la métaphore eucharistique du Christ pain des hommes, ou qu'elle dérive plus nettement de la conception antique de Déméter ⁴⁹. La connotation de maternité tellurique n'est donc pas ignorée dans les diverses interprétations de Marie, à la fin du Moyen Age, et à Florence en particulier comme l'a signalé Anna Benvenuti ⁵⁰. Mais, pour autant, aucun amalgame n'est opéré par les documents contemporains, qui ne comportent pas l'attestation, pour la sainte Marie d'Orsanmichele, d'un quelconque miracle collectif de type alimentaire. Il faut attendre la seconde moitié du XIV^e siècle pour percevoir l'affirmation d'une inflexion chthonienne de la figure mariale d'Orsanmichele, mais elle s'opère à un moment où l'édifice et sa Madone éponyme ont perdu leur monopole sur la cité. En effet graduellement la loggia devient le sanctuaire des corporations de la ville, et change de destination, avec le déplacement définitif du marché aux grains hors de son périmètre. Orsanmichele se constitue à proprement parler en église, dotée après 1365 de deux autels consacrés par une dédicace à la Vierge et sainte Anne. De ce fait, l'interprétation chthonienne ne commence à être exploitée que lorsque la liaison n'est plus directement opératoire avec la fonction du marché. Ainsi pour la première moitié du *Trecento*, la documentation conservée à l'écrit n'indique aucune lecture nourricière dans le culte rendu à la Vierge de la halle florentine.

A travers le folio 79, que nous apprend à son tour Domenico Lenzi du pouvoir de la Madone et de son image à Orsanmichele ? Pour s'en approcher, le registre céleste appelle en dernier lieu un commentaire détaillé. Jaillissant du quart de sphère étoilé, sans visage ni autres membres, deux bras vêtus de rose et une ligne d'inscription définissent Dieu. Il transmet le fouet et la dague, qui frapperont la terre, à l'ange noir du milieu par ces mots : « Que l'âme soit servante et le corps puni ». De la bouche maléfique part la réponse obéissante « Et moi je ferai comme tu m'en as donné la permission », inscrite tête-bêche de droite à gauche. Plus haut, un ange auréolé aux ailes bleutées remonte au ciel, ses paroles toujours transcrites à l'envers : « Joyeuse, heureuse je suis dans mon domaine » ⁵¹. Il est l'allégorie angélique de la *Dovizia*, *Divitiae*, l'Abondance que le folio 7 montrait régnant sur le marché en 1321 et

⁴⁹ Cf *Orsanmichele a Firenze*, D. FINIELLO-ZERVAS dir., *op. cit.*, p. 23-27, qui cite la formule iconographique de la Madone du grain (la *Virgo spicifera*), diffusée à Milan et en Europe du Nord, ou l'anecdote apocryphe du miracle du blé qui mûrit après le passage de la Sainte famille durant la Fuite en Egypte, souvent représentée dans l'art français des trois derniers siècles du Moyen Age.

⁵⁰ Anna BENVENUTI, « I culti patronali tra memoria ecclesiastica e costruzione dell'identità civica : l'esempio di Firenze », *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, Actes du colloque organisé par le centre de recherche « Histoire sociale et culturelle de l'Occident, XII^e-XVIII^e siècle » de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), André VAUCHEZ dir., Rome, Ecole française de Rome – Palais Farnèse, 1995 (Collection de l'EFR, 213), p. 99-118, spécialement p. 115-117.

⁵¹ Fol. 79 : « L'anima serva e 'l corpo sia punito » ; « E io farò come tu m'ài largito » ; « Gioconda, a.legra son dentro al mio sito », G. PINTO, *op. cit.*, pl. 9.

soufflant dans trois trompettes célestes pour inspirer aux hommes joie et reconnaissance. « Trop de biens, qu'ils ne te rendent pire » ; « Dans la richesse, prends bien garde que le mal ne s'ensuive » ; « Qu'avec joie chaque homme chante avec moi » ⁵². Mais au folio 79, Dieu se cache et les trompes se brisent par le milieu, pour signifier le mutisme divin et la surdité humaine.



Figure 7 : fol. 79, détail.

Au centre des regards, l'allégorie du *Caro* ou de *Carestia* combine par son ambivalence le masculin et le féminin, et les notions de cherté et de pénurie, le « cher » et le « rare ». Ses ailes de chauve-souris et sa chevelure grise évoquent immédiatement la vieille femme peinte en 1338, par Ambrogio Lorenzetti à Sienne pour signifier la Cupidité, ou, toujours à Sienne, pour la figure démoniaque de *Timor* ⁵³ (**Figures 8 et 9**). Sa robe, grisâtre et déchirée sur la poitrine, est serrée à la taille d'une cordelette à trois nœuds, pour indiquer, selon les mêmes critères externes que dans l'habit mendiant, le dénuement de celui qui ne possède pas de ceinture en cuir ⁵⁴. Elle porte un sac serré à la main, à la manière de cette même *Avaritia* de Sienne. Trente années plus tôt, dans l'une des grisailles que peint Giotto dans la chapelle de l'Arena de Padoue, vers 1305, la formule fait partie de la panoplie des péchés capitaux, mais elle revient ici à *Invidia*, et en contrepoint, *Karitas* foule aux pieds des sacs de monnaie qu'elle méprise ⁵⁵. Sur le mur de l'arc triomphal de la même chapelle, Giotto place encore cette bourse dans la main de Judas, conseillé par un démon noir qui lui intime à

⁵² Fol. 7 : « Tropp'aver ben non ti faccia peggiore » ; « In dovizia fa ben che mal non segua » ; « Chon allegrezza ogn'uom chanti cho' meco », *ibid.*, pl. 4. Je remercie pour leurs conseils de traduction Charles de la Roncière et Cristina Panzera.

⁵³ Cf Maria Monica DONATO, « Il pittore del *Buon Governo*... » in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Chiara FRUGONI dir., *op. cit.*, en particulier p. 242-247.

⁵⁴ Cf Ch. FRUGONI, dans G. DUBY- Ch. FRUGONI, *Mille e non più mille*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁵ En dernier lieu, *Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2005, 2 vol. (Mirabilia Italiae).

l'oreille d'accepter l'argent du grand prêtre ⁵⁶. Et dans l'Enfer du revers de façade, Judas est figuré pendu, non loin d'autres damnés, qui subissent un supplice identique, étranglés par les cordelettes d'une escarcelle ⁵⁷. Dans les Jugements derniers, cette bourse, signe de l'âpreté au gain, devient donc, attachée à leur cou, l'emblème des avares ⁵⁸. Ce sont encore les usuriers, affublés de la même poche autour du col, que décrit Dante au chant XVII de l'*Enfer* (v. 43-75) ⁵⁹.



Figures 8 et 9 : Ambrogio Lorenzetti, Sienne, Palazzo pubblico, Salle de la paix et de la guerre, mur Ouest, détails (archives de l'auteur).

Maintenues sous le coude gauche de *Carestia*, des trompettes noires déroulent en gerbe trois lignes d'inscription, normalement rédigées de gauche à droite. Les deux premières émanent du personnage démoniaque et s'adressent à la foule : « Pleure, tu en as de quoi, car le bien s'en repart d'où il est venu », « Dans la faim et la cherté, je vous ferai souffrir ». La troisième est la réponse des hommes : « Douleur sur douleur que Dieu nous laisse pour le

⁵⁶ Anne DERBES - Mark SANDONA « Barren metal and the fruitful womb: the program of Giotto's Arena chapel in Padua », *The Art Bulletin*, 1998, vol. 80, 2, p. 274-291.

⁵⁷ Sur l'image de Judas pendu mise en scène avec des figures de la cupidité avant le XIVe siècle, cf Anne LAFRAN, « La mort de Judas Iscariote dans les Bibles moralisées du XIIIe siècle », *Revue Mabillon*, nouv. ser. 18, t. 79, 2007, p. 163-192.

⁵⁸ Sur les attributs d'identification des fautes, Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Paris-Rome, Ecole française de Rome, 1993, p. 150. Carla CASAGRANDE – Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Age*, trad. de l'italien (2000), Paris, Aubier, 2003 (Collection historique), p. 151-191, et *ibid.*, Jérôme BASCHET, « Les sept péchés capitaux et leurs châtements dans l'iconographie médiévale », p. 339-385.

⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *La divine comédie*, trad. Lucienne PORTIER, Paris, 1987, nouv. éd. 2001, p. 108-109. Pour une illustration datée des années 1340, voir les *Expositions et glose* de Guido de Pisa sur l'Enfer de Dante (Chantilly, Musée Condé, ms. 597, fol. 120 v). Reproduction dans Pier Luigi Mulas, *L'Enfer de Dante, Un manuscrit du XIVe siècle*, *Art de l'enluminure* n° 14, 2005, p. 51.

pire »⁶⁰. Les colombes et corbeaux (ou corneilles) qui supportent son vol semblent un *hapax* iconographique pour lequel plusieurs interprétations ont été proposées : soit un réaménagement du cheval noir de l'Apocalypse, au troisième sceau (Ap. 6, 6), qui apporte l'indigence frumentaire ; soit, dans une lecture animalière des catégories sociales, confirmées par plusieurs occurrences contemporaines, la représentation des hommes de basse condition qui, par leur ingratitude et leur péché, soutiendraient les maux de la pénurie⁶¹.

Il est essentiel d'insister sur ces allégories et les inscriptions qui les accompagnent, car elles confèrent à la peinture une portée théologico-morale, trop souvent passée sous silence, alors qu'elle nourrit la pensée de Domenico Lenzi dans chacune des pages de son ouvrage. L'exactitude du marchand est pénétrée des aspirations du chrétien, dans une écriture relevant de l'éthique de l'économie, qu'on pourrait qualifier d'économico-religieuse. Ses listes des tarifs frumentaires sont ainsi parsemées de plusieurs invocations poétiques à Marie. Il est vrai que parfois elles viennent à point comme soudure de fin de page entre deux colonnes de prix⁶². Toutefois, la plupart s'adaptent au calendrier liturgique et reproduisent peut-être des formules sues par cœur. Les vers adressés à la Vierge sont inscrits au 26 juillet 1324, à l'occasion de la sainte Anne : « O miroir suprême, translucide, incorrompu, / asile d'humilité, port de tout amour, / Vierge, à travers toi il ne parut pas un chemin trop étroit / à la haute divinité de se faire Verbe, / et de souffrir de la mort pour ce maudit coup / que donna la pomme. Mets à bas l'orgueilleux »⁶³. D'autres reviennent au 15 août 1324, pour l'Assomption : « Et à moi, accorde grâce et vertu, / que toujours je te serve d'un cœur pur »⁶⁴. Huit vers de prière sont adressés au Père, pour avril 1336⁶⁵, mais Marie y occupe une part centrale, au titre d'intermédiaire principal entre « les viles œuvres » de l'homme et le « créateur éternel ».

Très classiquement enfin, Domenico Lenzi mise sur les vertus didactiques de son ouvrage, pour illustrer ses formules de sagesse élaborées sur fond de stoïcisme chrétien. Les sonnets d'accompagnement des peintures s'appuient alors sur la thématique traditionnelle, dérivée de Grégoire le Grand, de l'image comme soutien suggestif de la mémoire :

« Si tu comprends bien la deuxième histoire,
quoique la joyeuse abondance semble assurée,
c'est la maudite dernière, l'histoire de pénurie,
qu'il est sain d'avoir toujours en mémoire »⁶⁶.

A la lumière de cette conception, il reste à situer la Vierge d'Orsanmichele qui, dans notre folio, fonctionne comme une image dans l'image. La peinture du feuillet 79 relève en effet du principe de l'enchâssement, par la mise en scène du retable dans l'univers fictif du marché qu'elle reconstitue. Cette inclusion dans la composition peinte oblige à requalifier la Madone florentine selon un système interprétatif renouvelé. La lecture archéologique, où l'image est abordée comme l'illustration fidèle d'un état du retable, a montré sa limite. La

⁶⁰ « Piangi ch'ài donde, ch'addietro il ben torna », « In fame e 'n charo vi farò dolere », « Duol sopra duol che Dio ci lascia al peggio », G. PINTO, *op. cit.*, pl. 9.

⁶¹ Nous rapportons ici les développements de Ch. FRUGONI dans G. DUBY - Ch. FRUGONI, *Mille e non più mille*, *op. cit.*, p. 24. Pour S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei* cit., p. 43, les oiseaux figurent la dévastation des champs et leur couleur pourrait ne procéder que de la recherche d'un contraste puissant entre le noir et le blanc.

⁶² Fol. 16 v^b, G. PINTO, *op. cit.*, p. 198, note 1, qui renvoie à d'autres exemples similaires.

⁶³ Fol. 22 v^a : « O sommo specchio, lucido, incorrotto, / hospizio d'umiltà, d'ogni amor porto, / virgo, per chui non parve 'l cammin corto / all'alta deità di farsi verbo, / e a ppatir di morte tal forbotto / qual porse il pomo, amatta ogni superbo », *ibid.*, p. 215.

⁶⁴ Fol. 22 v^b : « E a me gratia concedi e valore, / che sempre serva te chon puro chore », *ibid.*, p. 216.

⁶⁵ Fol. 29^a : « Celeste padre, creator eterno, / che di nulla matera / creasti ciò che vede mane o sera, / chon quel valor superno / che ti fe' nascere d'incorrotta madre, / no le nostre opre ladre / guardar, ma quello amore / che ti fe' patir morte e disonore », *ibid.*, p. 236.

⁶⁶ Fol. 79 v^b : « Se ben comprendi la seconda storia, / che sembra in certo l'allegria dovizia, / l'ultima maledetta di carità / sempre fie sano tenerloti a memoria », *ibid.*, p. 374.

perspective littérale, dans laquelle le document figuré est l'expression visuelle des données du texte, a porté ses fruits. Mais elle néglige le fait que le langage figuratif est aussi créateur de ses propres réseaux documentaires et métaphoriques, fournis en interne par l'image seule. L'insertion du retable de la Madone, image dans l'image, invite donc à examiner l'ensemble pictural dans laquelle il est emboîté comme un discours figuratif d'accompagnement, à plusieurs niveaux d'écriture iconographique. Par un biais différent, moins immédiatement discernable, souvent en deçà de l'apport du texte, et parfois au delà, il est pourtant aussi légitime d'interroger la page peinte que les vers poétiques, les inscriptions ou tout autre signe de la page écrite. Reflet des conceptions de son commanditaire, elle rendra compte, comme le texte, de la perception qu'a Domenico Lenzi du retable de sainte Marie d'Orsanmichele et de son pouvoir miraculeux.

Dans cette optique, certains éléments du feuillet peint, qu'une première lecture peut tenir pour de simples anecdotes, deviennent des renvois non plus marginaux (au sens strict ou figuré), mais porteurs du sens que l'auteur donne du miracle. Les pauvres qui se languissent, les veuves et les orphelins à qui l'on fait violence, les foules qu'il faut nourrir : tous ces motifs, placés sous le regard de la Madone, activent un ensemble de références textuelles et iconographiques qui s'appliquent aux miracles évangéliques. On objectera, à juste titre, que le peintre du folio a puisé ici dans son stock de modèles narratifs, et qu'ils relèvent forcément de l'iconographie chrétienne. Pour autant, y répondra-t-on, ils ne constituent pas des formules creuses, vidées de leur référent originel, qui resteraient insaisissables tant pour le peintre que pour le commanditaire. Car si les incises poétiques et les prières sont retenues, à bon droit, comme l'indication de la familiarité du marchand florentin avec la pensée chrétienne, la présence de ces incises figurées le crédite tout aussi bien d'un contact ordinaire avec le versant visuel de cette pensée.

La question de l'approvisionnement alimentaire, qui est au cœur du témoignage de Lenzi, est transcrite, dans la peinture, par l'omniprésence de réceptacles destinés à recevoir les grains. Setiers montrés sur l'aire de battage dans le *contado* (fol. 6 v et 78 v), barriques installées sur le marché en ville (fol. 7 et 79) ou entreposées dans la boutique du marchand (fol. 2), paniers employés à la distribution des pains aux pauvres (fol. 58), ils constituent les objets récurrents de la mise en série des huit folios illustrés (**Fig. 1 et Cahier couleur, planches I, II et IV / A / B**). Dans l'interprétation iconographique que l'on s'est proposée, où les parallélismes structurants sont rapportés à l'imagerie chrétienne, ces corbeilles et ces cuves, pleines de pain et de grain ou qui attendent d'être remplies, renvoient aux miracles nourriciers du Christ décrits dans les évangiles. La comparaison formelle est surtout valable dans les scènes de foule, comme celles qui se déroulent sur la place d'Orsanmichele ou aux portes de Florence (fol. 7, 79 et 58). La Multiplication des pains, tout en fonctionnant en guise de citation indirecte ou tronquée, n'en fournit pas moins un arrière-plan. Si le miracle des cinq pains et deux poissons génère peu de représentations dans l'Italie du *Trecento*, cependant les miracles alimentaires de saints connaissent un réel succès dans les domaines conjoints de l'hagiographie et de l'iconographie, aux XIII^e et XIV^e siècles⁶⁷. Malgré sa rareté, deux exemples d'actualisation franciscaine du sujet peuvent être retenus : l'un est fourni par le procès de canonisation de sainte Claire, avec l'épisode du demi-pain nourrissant cinquante moniales décrit comme une réitération du miracle évangélique ; le second, sur une fresque exécutée dans le réfectoire de l'ancien couvent des Franciscains de Naples, et attribuée au *Maestro di Giovanni Barrile*, donne François et de Claire assistant à la Multiplication des pains⁶⁸. Par sa localisation dans le milieu angevin et son exécution datée de 1331-1332, cette œuvre peut être légitimement mobilisée pour comparaison iconographique avec les peintures

⁶⁷ Dominique RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497*, Paris, Cerf, 1989, p. 176-178 et p. 245-253.

⁶⁸ cf D. RIGAUX, *A la table du Seigneur*, cit, p. 69-72 (dessin fig. 22) et plus spécialement Chiara FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Rome-Bari, GLF-Laterza, 2006, p. 125-132 (illustration fig. 39).

du *Livre du Biadaiolo*. A travers ce rapprochement, le folio 79 suggère alors qu'une demande nouvelle est formulée à la Madone, celle d'opérer des miracles alimentaires qu'elle n'a jamais exécutés à Orsanmichele. Il reste ainsi à explorer tout cet espace allégorique qu'ouvre l'image, sans perdre pour autant de vue que Domenico Lenzi, dans son texte, parle en technicien des dispositifs du marché, et qu'en marchand avisé, il gère le ravitaillement à travers les règlements et les usages existants, dans un monde où le miracle n'a évidemment aucune part. Toutefois, cette donnée iconographique induite vient se surajouter au discours explicite sur la disette et, au-delà même de l'explicite, elle construit un horizon d'attente autour de la Vierge miraculeuse.

Le peintre a donc mis en page des situations susceptibles d'émouvoir l'affection mariale face à cette humanité angoissée, de mettre en branle ses pouvoirs miraculeux, et même d'en faire une Vierge nourricière qu'elle n'a, à proprement parler, jamais été. Mais le feuillet ne concrétise aucun miracle, ce qui serait pourtant aisé pour l'artiste, quitte à en créer de toute pièce. Il rassemble, en amont, les conditions du miracle, et ce faisant, il donne à penser une situation qu'a résumée Richard Trexler dans une formule célèbre : « ce n'est pas que l'image manque de pouvoir, elle manque de bonne volonté, elle fait preuve de mauvaise grâce »⁶⁹. Car, dans la lecture économico-religieuse de Lenzi, le miracle se mérite. Il se mérite par les prières, mais surtout par les offrandes. Le fonctionnement du retable miraculeux que définit le folio 79 est de nature interactive, au sens où l'image agit en fonction de la qualité de la dévotion de ceux qui la supplient. Or, selon le marchand, la crise matérielle des blés ne peut servir ici de déclencheur du miracle, car elle s'accompagne d'un repli avare, d'un égoïsme spirituel dont est l'indice le tarissement des aumônes qui frappe la Vierge miraculeuse et ses pauvres.

Les cuves restent donc vides. Et sous-jacente derrière les Florentins désarmés remonte toute une imagerie biblique : dans la marge de gauche, la formule iconographique employée pour la mère menacée par le poignard est celle des Massacres des Innocents, dans lesquelles les mères éplorées supplient les bourreaux de leurs fils : « Une voix dans Rama s'est fait entendre, des pleurs et une longue plainte ; c'est Rachel qui pleure ses enfants », selon la prophétie de Jérémie reprise dans l'évangile de Matthieu. (Mt 2, 18). Dans l'iconographie en usage dans l'Italie des *Due-* et *Trecento*, la scène se déroule sous les ordres d'Hérode en trône, dans une cohue de figures et une jonchée de petits corps que surmontent les épées dégainées des sbires et les bras tendus des mères. L'exemple le plus proche de Lenzi, dans l'espace et le temps, aurait pu être fourni par les mosaïques du baptistère de Florence, dans le cycle du Christ placé au second registre de la coupole, semble-t-il achevé vers 1300⁷⁰. Mais il ne peut être envisagé comme un modèle direct, car le mosaïste florentin a placé plusieurs enfants assassinés et une seule mère, toute dépoitraillée, au milieu de quatre bourreaux qu'il a clairement identifiés comme des soldats, habillés de la panoplie militaire (cuirasses à gonelle, genouillères, casques à cimier). Un rapprochement s'avère plus pertinent avec les peintures du *cappellone* de saint Nicolas attendant à la basilique de Tolentino (dans les Marches), attribuées à l'atelier de Pietro da Rimini (**Figure 10**). Elles offrent un échantillon de la gestuelle et du costume des protagonistes, synthétisés dans l'image du feuillet 79, réalisées à une date exactement contemporaine de l'exécution du *Livre du biadaiolo* (1335-1345) ou peut-être légèrement antérieure, au moment de la rédaction de la *vita* du saint (v. 1325)⁷¹. De ces massacres mouvementés le peintre de notre folio n'a retenu qu'un trio bourreau-mère-nourrisson, dont la position en marge renforce l'effet de loupe iconographique.

⁶⁹ Richard TREXLER, « Florentine religious experience : the sacred image », *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7-41 (la citation se trouve p. 26).

⁷⁰ Cf *Il battistero di San Giovanni a Firenze*, Antonio PAOLUCCI dir., Modène, Franco Cosimo Panini, 1994 (Mirabilia Italiae), 2 vol.

⁷¹ Cf *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti : gli Agostiniani e il cappellone San Nicola a Tolentino*, Actes du congrès tenu à Tolentino (1-4 sept. 1992), Rome, Argos, 1992.



Figure 10 : Pietro da Rimini, Saint-Nicolas de Tolentino, chapelle, *Massacre des innocents* (1335-1345) (archives de l'auteur)

Un troisième thème scripturaire, après la Multiplication des pains et le Massacre des Innocents, apparaît en filigrane. C'est Job méditant devant son malheur, au contrebas de la page, dans le petit personnage contemplant la hache et le billot, nu et jambe repliée. A nouveau, la comparaison ne prétend pas s'appliquer terme à terme, entre la figure biblique et le récit de Lenzi qui rapporte l'installation dissuasive d'instruments de supplice auprès de deux fraudeurs du marché. Mais elle fonctionne au titre du parallélisme formel, que fournit le regard iconographique. Nombreux sont les exemples de l'initiale ornée porteuse de l'*incipit* du livre de Job (« Vir erat in terra Hus nomine Iob » 1, 1), où le personnage, posé dans la concavité de la lettre U, gît ainsi au sol sur son tas de fumier. Le petit homme du folio 79 appuie la main sur la joue, à la manière des mendiants assis au-dessus de lui. Ce geste, qui transcrit la douleur pensive, appartient également au répertoire de l'histoire de Job, non seulement dans les enluminures du texte biblique, mais encore dans les versions illustrées des *Moralia in Job* de Grégoire, dont on sait le succès durant tout le Moyen Âge ⁷². Pour mieux démontrer la déplorable situation du malheureux, que les membres de son entourage viennent contempler, il n'est pas rare que ce geste soit transféré à d'autres acteurs de la scène et attribué à ses amis venus le reconforter, ou, de rares fois, à sa femme. Mais, pour s'en tenir à la production italienne, immédiatement antérieure ou contemporaine, une enquête ponctuelle montre que Job lui-même peut adopter une telle attitude ⁷³. Dans la Toscane des années 1340, une peinture attribuée à Francesco Traini permet de confirmer la circulation de cette même

⁷² Voir l'analyse de ce thème à Farfa, de ses sources et une bibliographie, dans Julie ENCKELL, « Forme architecturale et dispositif figuratif : l'exemple de la tour-clocher dans l'abbaye de Farfa », dans *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIIe siècles. Regards comparés*, Daniel RUSSO (dir.), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005, p. 63-76. Ajoutons aux titres rassemblés par J. ENCKELL, et parus depuis lors, Sonia FELLOUS, « L'iconographie du Livre de Job dans les traditions juives et chrétiennes. Antiquité et Moyen Âge », *Cahiers du judaïsme*, 16, 2004, p. 39-56, et Yves CHRISTE, « La Bible du roi : l'histoire de Job dans les Bibles moralisées et les vitraux de la Sainte-Chapelle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 47/ 186, 2004, p. 113-126.

⁷³ Voir l'initiale V ornée d'un manuscrit des *Moralia in Job* (Milan, Biblioteca ambrosiana, ms B 39 inf, fol. 9). Il a été rapproché d'une Bible dont la production est actuellement située à Gênes, datée du troisième quart du même siècle (Paris, BnF, ms lat 42, fol. 213). Cf Anna DE FLORIANI, « Maestro del ms. lat. 42 », *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit., p. 633-635.

veine d'interprétation. Elle accompagne le manuscrit des *Expositiones et glose* de Guido da Pisa sur l'*Enfer* de Dante (Chantilly, Musée Condé, ms. 597). Au folio 51, sont représentés les limbes des enfants, sorte d'antré hémicirculaire où se serrent, assis à même le sol, un groupe de bambins nus et tristes, condamnés à demeurer sur le premier cercle infernal faute d'avoir pu recevoir le baptême. Au centre, un garçonnet potelé porte sa main droite sur la joue et les jambes en tailleur, dans une posture directement assimilable à celle du personnage placé dans le *Livre du biadaiolo* ⁷⁴. (figures 11 et 12)



Figure 11 : fol. 79, détail



Figure 12 : Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, Chantilly, Musée Condé, ms. 597, fol. 51 (Copyright Musée Condé)

Par un raccourci textuel et iconographique, Job fournit la figure-type de l'humanité à terre, qui médite sur le combat contre le Mal. La mise en page et les commentaires tendent effectivement à ne mettre en valeur dans l'*incipit* que la formule « Vir erat in terra », transformant ce qui était à l'origine une indication géographique (« in terra Hus ») en une posture physique, voire en une disposition psychologique et même spirituelle. Il est l'image vétéro-testamentaire de l'homme soumis aux aléas de la fortune, mais resté fidèle à Dieu et finalement récompensé. Job correspond ainsi aux aspirations fondamentales de Lenzi : « Pleure, tu en as de quoi, car le bien s'en repart d'où il est venu ».

⁷⁴ Cf Pier Luigi MULAS, *L'Enfer de Dante, Un manuscrit du XIVe siècle*, *Art de l'enluminure* n° 14, 2005, p. 28. Voir aussi *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogue de l'exposition, Roberto RUSCONI ed., Milan, Electa-Editori umbri associati, 1989.

A la lisière de la peinture, ces palimpsestes d'iconographie biblique fournissent donc la clé de lecture théologique de la scène. La thématique profonde est celle des retournements de fortune, du passage de *Dovizia*, l'abondance jamais certaine, à la maudite *Carestia* toujours à venir. Comme seul remède à la fébrilité de la crise, doit s'établir une méditation réflexive où la pénitence occupe une large part. La pensée du marchand de grains a pu être influencée par les prédications à visée pénitentielle que pouvaient entendre tous ceux qui prêtaient l'oreille dans les églises et dans les rues ⁷⁵. Giovanni Villani en fournit un témoignage lorsque, pour expliquer les largesses de la commune et des citoyens de Florence, il utilise une expression qu'il charge d'une tonalité scripturaire, « l'aumône éteint le péché, *dixit Domino* », et dont la source se trouve effectivement dans le livre de Tobie : « L'aumône libère de la mort et c'est elle qui purge les péchés » ⁷⁶. Il n'est pas indifférent de noter ainsi clairement exprimé chez Villani ou indirectement présenté chez Lenzi, à une date où la doctrine du Purgatoire a pris forme, ce souci de l'aumône et de ses effets libérateurs.

Pour l'auteur, le scandale profond de la pénurie annonciatrice réside dans la pénurie des offrandes qui lui est concomitante, et dont les pauvres de la Madone, au folio 79, sont les premières victimes. Dans la lexicologie médiévale, les termes latin *caristia* (pénurie, manque), et *caritas* (charité) sont considérés comme des paronymes. Isidore de Séville, dans ses *Etymologies*, développait d'ailleurs la notion : « *Karus* est un mot grec, tout comme *caritas*, d'où vient aussi *caristia* » ⁷⁷. Un sondage dans le vocabulaire vulgaire contemporain permet de confirmer non seulement les confusions graphiques des mots presque synonymes de *carizia* et *carestia* (cherté, rareté) avec celui de *carità* (charité), mais aussi le jeu volontaire sur l'ambivalence conceptuelle de ces termes ⁷⁸. Ainsi, à côté d'une occurrence dans le toscan des années 1320, où *carizia* est employé dans le sens de *carità*, pour définir la troisième vertu théologique ⁷⁹, c'est surtout un passage des sermons de Carême de Giordano da Pisa, prononcés à Florence en 1305, qui retient l'attention, où se superposent les sens de *carestia* et *carità*. L'amour de Dieu y est défini comme charité, parce qu'il est précieux, il est donc en même temps cherté, et l'image explicative retenue est précisément celle de l'achat du grain : « quand le grain est cher et précieux, il est au mieux ; quand il est à vil prix, il est à jeter. Il en va de même pour Dieu : il est cher, que dis-je ?, il est cherté, c'est-à-dire qu'il est la plus précieuse chose qui soit, et il est tellement précieux que tout autre chose ne vaut rien, et même l'or, rapporté à sa grandeur » ⁸⁰. Cet extrait de Giordano da Pisa construit un réseau métaphorique

⁷⁵ Ch. de la RONCIERE, « Pauvres et pauvreté à Florence au XIV^e siècle », dans *Etudes sur l'histoire de la pauvreté*, op. cit., en particulier ici les pages consacrées à la prédication et à l'enseignement des clercs sur la pauvreté, p. 688-691 et 724-734.

⁷⁶ Giovanni VILLANI, *Cronica*, XIII, 73 : « però che lla limosina spegne il peccato, *dixit Domino* (sic) », ed. G. PORTA cit., vol. III, p. 471 ; Tb, 12, 9 : « Elemosyna a morte liberat et ipsa est quae purgat peccata ». L'attitude des chroniqueurs face à la pauvreté est encore analysée chez Ch. de la RONCIERE, « Pauvres et pauvreté à Florence cit. », *ibid.*, p. 699-701.

⁷⁷ ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologies*, livre X, lettre K : « *Karus* graecum nomen est, sicut et caritas, unde et caristia », *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*, W. M. LINDSAY ed., Oxford classical texts, Oxford, 1991 (1^e ed. 1911), t. I, p. 408, n° 153.

⁷⁸ Cf le site *Tesoro della lingua italiana delle origini*, *Opera del vocabulario italiano*, créé et alimenté par le Centro nazionale delle ricerche en liaison avec l'Accademia della Crusca (<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/ricindex.html>, dernière mise à jour consultée 12-05-2008).

⁷⁹ CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, Achille CRESPI ed., Ascoli Piceno, Casa ed. di G. Cesari, 1927, p. 411 : « Fede e carizia con l'accesa spene / Dimostrano di gloria la via / La qual conduce nell'eterno Bene / Sopra li cieli, nel beato regno / Dove l'umano spirito è benegno. »

⁸⁰ GIORDANO DA PISA, Sermon LXX (24 marzo 1305, giovedì mattina, in Santa Maria Novella), dans *Quaresimale fiorentino, 1305-1306*, ed. critique de Carlo DELCORNO, Florence, Sansoni, 1974 (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dell'Accademia della Crusca), p. 343-344, l. 114-1231 : « L'amore fa cara ogni cosa. Però comperi tu caro il vestimento, il cavallo, il grano, perché tu l'ami ; e però si chiama carità l'amore di Dio, però ch'egli è caro, ovvero carestia. Non è questo mal nome in tutto, anzi buono : quando il grano è caro e prezioso, e'

et idéologique dans lequel prennent forme la pensée de Domenico Lenzi et notre image du *Livre du biadaiole*.

Cherté et charité sont donc sémantiquement liés et moralement indissociables. L'auteur mêle déjà les deux thèmes, lorsqu'en mai 1339, les Siennois décident de chasser les pauvres hors de leur ville, bien que, jusqu'alors, la générosité de l'Hôpital della Scala eût toujours su remédier à la demande et que « le pauvre [pût] recourir à cette aumône et charité (*limosina e karità*) si importantes et si renommées »⁸¹. Dans son indignation à rapporter les méfaits siennois, Lenzi interpelle ses lecteurs et réitère le sens de son ouvrage, dans lequel il faut lire l'humanité au miroir de son impiété : « Mais, ô messires, recourez au présent 'miroir' intitulé 'humain', qui rapporte le récit d'une telle impiété [...] »⁸². Si la suite du texte épargne cette accusation aux Florentins, parce que les autorités communales ont recueilli les pauvres abandonnés par Sienne, si la peinture du folio 58 montre Florence nourrissant les affamés à ses portes, en revanche la scène du folio 79 retranscrit, à l'intérieur de ses murs, une vision beaucoup plus sévère de ses propres concitoyens.

Car sur le marché d'Orsanmichele, opèrent les voleurs, les violents, les concussionnaires, tandis que gisent à l'abandon les femmes désarmées, les petits enfants et les indigents. Le doute ou l'influence dépréciative des Mendiants ne sauraient fournir une explication suffisante à l'impassibilité affichée de Notre-Dame d'Orsanmichele. En effet, la *virtus* qui devrait émaner de l'image et sa capacité à produire le miracle sont bien convoquées en filigrane, par le biais des modèles iconographiques de la Multiplication des pains, de Job ou du Massacre des innocents, mais elles ne trouvent pas à prendre corps. Ainsi ce que restitue la peinture du *Biadaiole* est le refus d'agir de l'image miraculeuse, son « manque de bonne volonté ». Les inscriptions de la page et les vers qui l'encadrent le confirment par une voie plus conventionnelle, et déclarent que l'oubli de Dieu expose l'homme au retournement de la fortune et à la punition divine. Porté par une veine moraliste de même espèce, Giovanni Villani ne dit pas autre chose au douzième livre de sa *Chronique*, pour expliquer les causes de la défaite de Florence contre Pise en 1341, dans le cadre de leur guerre pour dominer Lucques. A un chevalier florentin qui s'émeut de l'aveuglement d'un Dieu qui ne voit ni les péchés ni la trahison des Pisans, ni leur inimitié et leur persécution à l'encontre de la sainte Eglise, le chroniqueur, inspiré, répond que règne chez les Florentins un péché qui déplaît à Dieu plus que tous ceux des Pisans, celui de n'avoir ni foi ni charité. Et devant le chevalier scandalisé, car « de la charité », s'indigne-t-il, « il s'en fait plus à Florence en un jour qu'à Pise en un mois », Villani d'acquiescer, mais de préciser : « En raison même de cette partie du corps de charité qui s'appelle aumône, Dieu nous a épargnés et nous épargne encore des périls plus grands ; mais la charité véritable a failli en nous, en premier lieu à l'égard de Dieu, car nous ne lui avons ni rendu grâces ni montré de reconnaissance pour avoir accordé à notre cité tant de bénéfices et l'avoir placée dans un tel état de pouvoir [...] »⁸³. Une même lecture

è suo meglio ; quando è vile, è per fango. Così Iddio : egli è caro, anzi è carestia, cioè la più preziosa cosa che ssia, e è sì prezioso che ogn'altra cosa è vile, e l'oro, a rispetto de la sua grandezza ».

⁸¹ Fol. 55 – 59, G. PINTO, *op. cit.*, p. 316-323, spécialement : « A tanta e sì famosa limosina e karità correva il povero [...] » (fol. 55 v, p. 318).

⁸² Fol. 56 : « Ma, o signori, correte allo presente 'Specchio' intitolato 'umano', raccontatore di sì fatta inpietà [...] », *ibid.* p. 319.

⁸³ Giovanni VILLANI, *Cronica*, XII, 135 : « [...] uno de' nostri compagni cavaliere compiangendosi quasi verso Iddio, me fece quistione dicendo : ' Tu che hai fatto e fai memoria de' nostri fatti passati e degli altri grandi avvenimenti del secolo, quale puone essere la cagione, perchè Iddio abbia permesso questo arduo contro a nnoi, essendo i Pisani più peccatori di noi, sì di tradimenti sì d'essere sempre stati nemici e persecutori di santa Chiesa, e nnoi ubidenti e benefattori ? '. Noi rispondemmo alla quistione, come Iddio ne spirò oltre alla nostra scienza, dicendo che in noi regnava solo un peccato intra gli altri che più spiace a Dio che quelli de' Pisani, ciò era non avere in noi né fede né carità. Rispuose il gentiluomo quasi commosso, dicendo : ' Come la carità, che più se ne fa in Firenze in uno dì, che in Pisa in uno mese ? '. Dissi ch'era vero ; ma per quello membro di carità che llimosina si chiama, Iddio ci ha guardati e guarda di maggiori pericoli ; ma lla vera carità è fallita in noi, prima verso Iddio, di non essere a llui grati e conoscenti di tanti benefici fatti e in tanto podere e stato posta la nostra

sociale et civique informe la pensée des deux marchands sur la Florence des années 1340, une même interprétation moraliste en découle.

Ainsi, le *Livre du biadaiolo* ne décrit pas une crise seulement annonciatrice, en illustrant le marché vidé de ses denrées et sur le bord de l'émeute. En montrant la maltraitance des pauvres et la distance de la Madone miraculeuse, il épaissit l'apparence réaliste et documentaire au moyen de références visuelles, qui renvoient en contrepoint à des épisodes miraculeux et pénitentiels. En dénonçant une crise qui est également spirituelle, la page peinte relaye le texte de Domenico Lenzi, elle le prolonge par des expédients d'une autre nature, et elle suggère par l'image que le miracle ne saurait être activé sans la charité véritable.

VERONIQUE ROUCHON MOUILLERON
MAITRE DE CONFERENCES EN HISTOIRE MEDIEVALE
UNIVERSITE LYON-II
LABORATOIRE CIHAM

città, e per la nostra presunzione non istare contenti a' nostri termini, ma volere occupare non solamente Lucca, ma l'altre città e terre vicine indebitamente. », ed. G. PORTA *cit.*, vol. III, p. 269-270.